

## Observações sobre o design de El Lissitzky para a tribuna de Lenin

Jorge Bassani

Universidade Anhembi Morumbi

### 1. O ambiente construtivista

As vanguardas artísticas e literárias russas não têm origem com a Revolução Bolchevique. Podemos até fazer a relação primeira de que a mesma sociedade (mesmo sendo elites da sociedade russa) que vai preparar a revolução dá também origem aos movimentos de vanguarda, alguns anos antes de 1.917.

Ao final da primeira década do século forma-se o agrupamento dos poetas cubo-futuristas <sup>1</sup>. O grupo contava com a participação de Khlebnikov, Maiakóvski e Burliuk, entre outros, e trazem suas propostas para uma nova poesia Russa no manifesto “*Bofetada no gosto público*” divulgadas em 1.913 <sup>2</sup>, antes haviam publicado o almanaque “*Armadilha para juizes*” em 1.910. Nestes mesmos anos Malévitch realiza as experiências *suprematistas*, levando-o a expor em 1913 a famosa pintura do quadrado preto sobre um fundo totalmente branco, e apresentar o manifesto *Suprematista* em 1915, mesmo ano em que Tátlin, após alguns anos marcadamente cubistas, inicia seus *contra-relêvos*. Estas, entre várias outras, manifestações cristalizam-se nas bases de todo o movimento de vanguarda da Rússia Soviética até o final dos anos 20. Toda esta atividade cultural ocorre paralelamente ao processo revolucionário político que prepara o Outubro de 17, que tem em 1.905 seu primeiro grande levante. É compreensível que estes processos revolucionários e iconoclastas interagissem tão intimamente. O fato de a vanguarda artística aderir ao projeto da vanguarda política nos parece inevitável se considerarmos a configuração dos dois movimentos na época.

As teorias do *Formalismo* lingüístico começam a ser formuladas também nos primeiros anos da década de 10. Da mesma forma que se processam as ligações entre artistas e Partido, o vínculo entre os teóricos da linguagem e as investigações levadas a cabo pelas vanguardas (inicialmente a literária) era inevitável. A escola de estudo do *método formal* praticamente é formada a partir do panorama descoberto pelos poetas cubo-futuristas, “*toda a atuação dos futuristas russos estava encaminhada para a pesquisa de uma linguagem..., já em 1.913, o grupo cubo-futurista publica uma ‘Declaração da palavra como tal’, expressão que seria usada pelos formalistas para indicar a necessidade de um estudo puramente formal da linguagem*”. <sup>3</sup>

Para Victor Chklóvski, fundamental teórico formalista: “*A arte é feita para dar a sensação de coisa enquanto coisa vista e não enquanto coisa reconhecida; o procedimento é o procedimento*”

*da representação insólita das coisas, é o procedimento da forma confusa que aumenta a dificuldade e a duração da percepção,... a arte é o modo de viver a coisa no processo de sua consecução, em arte aquilo que está feito não tem importância*".<sup>4</sup>

Ou seja, a arte é procedimento e relação entre os materiais e o artista é o "*instigador da revolta das coisas*". De tal maneira os signos adquirem a autonomia absoluta chegando a um signo puro que deve ser lido a partir das relações que estabelece com os outros signos no contexto que lhe é atribuído através do procedimento artístico.

O desenvolvimento da Arte Moderna russa - das vanguardas pré-revolucionárias ao Construtivismo - caminha num sentido de radicalizar as propostas do Movimento Moderno em andamento na Europa Ocidental. Propondo uma arte envolvida diretamente com os procedimentos industriais e revolucionários. Não só radicalizar e filtrar experiências realizadas desde o Cubismo e Futurismo, como também, inaugurar métodos totalmente novos em relação aos ocidentais.

Neste sentido a elaboração artística se aproxima necessariamente do *projeto* e do ambiente urbano, o espaço da produção industrial e da organização social. Esta aproximação vai resultar em linguagens muito específicas, será formalizado o anseio geral de ruptura com a cultura tradicional. A Revolução passaria pela construção de uma nova arte e uma nova cidade, racionais como a máquina e justas como o Socialismo. A produção artística converte-se em ciência moderna e em cidade industrial. Ela se propõe objeto resultante da sociedade industrial. As técnicas e materiais utilizados na criação artística são os mesmos com que se constroem as cidades e as máquinas. Contra a inutilidade da arte antiga, uma arte inserida na lógica do ambiente urbano, dele participando.

Encontraremos o *signo puro*, a *redução ao objeto*, e antes, ao material, preconizados pelos teóricos da linguagem, operados pelo artista investigador em seu *procedimento* marcado pelas novas técnicas e pelo projeto de uma sociedade socialista. Apesar do futuro do vínculo entre arte e política levado a cabo pelo Construtivismo e pelo Formalismo, raríssimas vezes vamos encontrar uma esfera tão ampla e definida para o trabalho com a linguagem (nas práticas e teorias); a linguagem tem seus valores sintáticos, semânticos e pragmáticos<sup>5</sup> amplamente estipulados e definidos. E isto de uma forma que abre canais para as mais variadas pesquisas em torno dela.

Isso é o que nos revela a produção plástica de Lissitzky, como a de Tátlin ou Rodchenko, materialização das questões como a redução ao material, o signo trabalhado em independência do referente e o procedimento como metodologia de trabalho; da mesma forma que na arquitetura de Melnikov e Leonidov o estranhamento semântico e a procura de formas que sejam em si o significado e função, as estruturas tencionadas como alegorias das tensões revolucionárias; na literatura a palavra objeto e o deslocamento semântico. Não significa que o artista produz em conformidade com uma teoria de investigação determinada, e sim por um procedimento desenvolvido por ele ou pelo grupo.

A própria teoria vai sendo elaborada a par das experiências artísticas. É a proximidade entre os dois grupos que possibilita um intercâmbio intenso entre teoria e prática, chegando às vezes a se contrapor ou ao caso de artistas ampliarem as expectativas dos teóricos. O caso das vanguardas soviéticas mostra-se muito significativo para o estudo das linguagens modernas na medida em que sua produção artística demonstra uma singular unidade entre semântica, sintática e pragmática. Isto lhe confere uma nova forma de comunicabilidade da arte no

corpo social, o que conduz às novas teorias da informação.

Já que o século XX ficou caracterizado como resultado lingüístico decorrente da abstração e das *mídias*, as experimentações construtivistas demonstram explicitamente a necessidade das artes penetrarem de forma contundente nas mecânicas do mundo midiático moderno.



El Lissitzky - Cartaz Mostra de cinema japonês, 1929  
comemoração aos 5 anos da Revolução, 1922

Klutsis - Projeto para construção em

A dinâmica cultural formada pelos grandes debates em torno da linguagem, inscrita num ambiente de Revolução social, da necessidade de massificação das artes, é a grande motivadora das mais radicais experiências desenvolvidas com o trabalho artístico em todos os níveis (inclusive o pragmático) no Movimento Moderno europeu até 1.930. Em todas as ramificações da cultura russo-soviética que de alguma forma se aproximou da revolução, verifica-se o desenvolvimento dos grandes temas em discussão. No *projeto socialista* dos artistas construtivistas, como a arquitetura dos “condensadores sociais” de Ginzburg, ou voltadas para férteis especulações lingüísticas em Melnikov e, mais ainda, Leonidov; no teatro polidimensional e interdisciplinar de Meyerhold; no *kino pravda* (cine verdade) de Dziga Vertov, que em um de seus aspectos apresenta uma leitura cinematográfica do *estranhamento* a partir do ambiente urbano; ou no processo de montagem cinematográfica de Eisenstein - no entender de Shnaiderman: “a encarnação mais completa do ‘espírito semiótico’ na Rússia moderna”<sup>6</sup> - a partir do estudo de ideograma oriental, uma relação inter-códigos. Todas as expressões marcantes das vanguardas russas estão definitivamente marcadas por estas ligações entre as vanguardas artísticas e os Formalistas e pela ânsia de transformar as artes fenômeno de massa com a utilização das novas mídias.

Duas observações antes de finalizar esta parte: Primeiro, a elaboração de teorias que tem o seu par na produção cultural estabelecendo métodos de leitura da arte a partir de duas

especificidades básicas, o *material* e o *procedimento* artístico, conduz à redução da criação na materialidade da arte, a *redução ao objeto*, o signo como elemento em estado bruto e puro a ser manipulado em linguagens. O que temos são condições de linguagem que podem ser operadas em qualquer tipo de produto ou manifestação. Este dado explica parte do fenômeno de interdisciplinaridade das artes russas durante o período. Vamos encontrar esta situação marcante em grande parte da produção de arte e design em todo o século XX.

Segundo, estas mesmas questões somadas à identificação que o todo o Movimento Moderno - logicamente há exceções - com a máquina e a indústria, remetem estas investigações diretamente para o ambiente urbano, este também construído sobre a paridade *material* e *procedimento*. A própria técnica do estranhamento assume configuração mais precisa no urbano, já que o foco de tal teoria está em contrapô-la ao automatismo na leitura e percepção. Este automatismo é cada vez mais, a partir dos anos 10, um típico fenômeno urbano. Para Eikhembaun: “*O automatismo cotidiano no uso da palavra* (palavra-objeto, signo) *deixa inutilizados muitas matizes sonoras, semânticos e sintáticos...*”<sup>7</sup>. O *estranhamento*, que está presente em outras correntes do pensamento Moderno, desde o *choque* em Baudelaire; é tirar do automatismo a percepção do signo arte.

Com o desenvolvimento das *mídias* urbanas, estas técnicas passaram a ser incorporada em todos os níveis das comunicações sociais, isto é um dos dados que caracteriza o ambiente urbano. O médium amplifica a potencialidade da linguagem-comunicação. Neste sentido vamos observar o interesse pelo médium, já desperto nas vanguardas russas, lembremos Maiakóvski: “*Não estou me manifestando contra o livro. Mas exijo 15 minutos no rádio. Eu exijo mais alto que os violinistas, o direito à gravação em disco*”.<sup>8</sup>

Os artistas modernos russos partiram dos procedimentos cubistas e futuristas e chegam a antever a necessidade de uma arte midiática para alcançar as audiências exigidas pela experiência vivida na propaganda revolucionária. Em conjunto com as teorias sobre a linguagem, a arte insere-se na perspectiva da teoria da informação. Muito antes de Marshall McLuhan declarar que ‘*o meio é a mensagem*’, a vanguarda russa trabalhara com a mensagem resultante dos materiais, do procedimento e dos meios. E seus desenvolvimentos processam-se em contato com as massas, o que hoje obrigatoriamente vinculamos às multidões metropolitanas. O que mais caracteriza, a par de todo o discurso político, a atuação da vanguarda soviética é a trajetória no sentido de criar novas possibilidades artísticas para as massas urbanas modernas.

Grande parte disto permanece no terreno irrecuperável das utopias frustradas, outra parte permaneceu em constante processo no decorrer do século. O experimentado pelas vanguardas soviéticas não foi incorporado na oficialização do Modernismo com o Estilo Internacional no pós-guerra, mas grande parte daquelas experiências é recuperada nas atividades artísticas e comunicativas dos últimos 20 anos.

## 2. Lissitzky designer

Assim a wikipedia apresenta El Lissitzky para o grande e eclético público da inter-net:

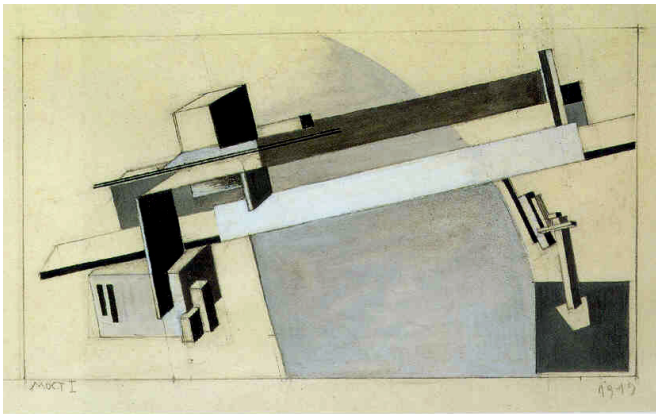
**Lazar Markovich Lissitzky** (Лазарь Маркович Лисицкий, November 23, 1890 – December 30, 1941), better known as **El Lissitzky** (Эль Лисицкий), was a Russian artist, designer, photographer, teacher, typographer, and architect. He was one of the most

important figures of the Russian avant garde, helping develop suprematism with his friend and mentor, Kazimir Malevich, and designed numerous exhibition displays and propaganda works for the former Soviet Union. His work greatly influenced the Bauhaus, Constructivist, and De Stijl movements and experimented with production techniques and stylistic devices that would go on to dominate 20th century graphic design.<sup>9</sup>

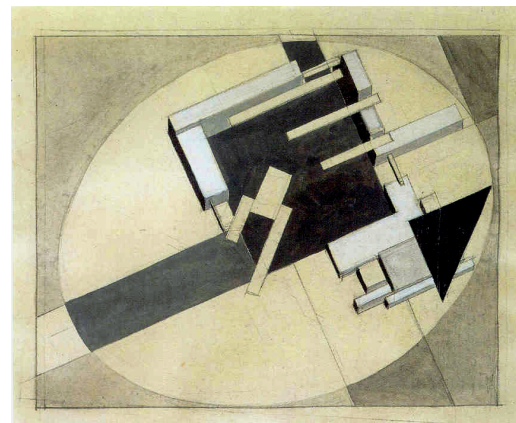
Este trecho foi sampleado para partirmos de um senso comum do que se admite em relação a este artista e sua multidisciplinaridade. Podemos ainda acrescentar cenógrafo e escultor a suas atividades. Todavia é completamente inútil relacionar em compartimentos, ou em atividades diferentes o seu trabalho, tal a unidade formal e conceitual que ele sugere. Lissitzky é um designer, é um desenhador das *coisas* que definem a cultura de sua época. É o “*instigador da revolta das coisas*” que nos fala Chklóvski. Seu trabalho é materializar e formatar informações diversas e, enquanto artista, definir os patamares éticos, ideológicos e estéticos destas informações a ponto de converterem-se em conteúdos de seu discurso formal.

E, enquanto artista, é importante frisar, Lissitzky é um dos de primeira linha. Seu nome posiciona-se tranqüilamente entre Malevitch e Mondrian entre os artistas Modernos. É comum a crítica diferenciar o trabalho do chamado artista plástico do designer, atribuindo valores diferentes para as condições de criação, desenvolvimento das linguagens, poéticas e, até, importância cultural-histórica destas duas atividades, evidentemente valorizando mais a primeira, independentemente de quem as faz.

Lissitzky destrói esta diferenciação em todos os níveis, primeiro por atribuir qualidades plásticas e desenvolvimento das linguagens para o design (gráfico ou cenográfico) muito superiores à média das pinturas ou esculturas Modernas. Segundo, e mais importante, destrói a idéia de que a arte e o design são coisas diferentes enquanto processos criativos e técnicos. Para ele ambas são procedimentos de investigação formal.



El Lissitzky - estudo para Proun 1A - Ponte, 1919

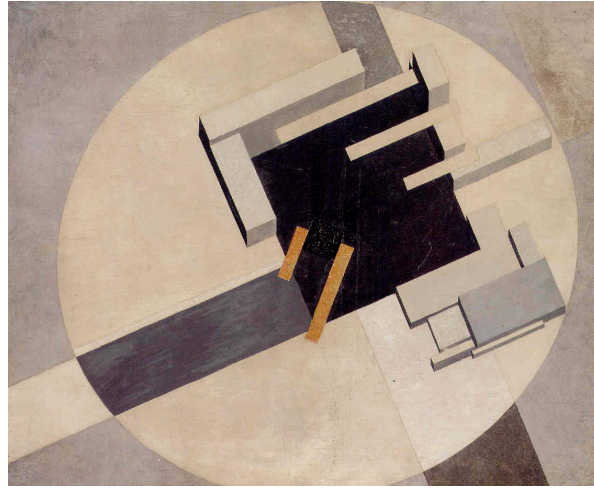


estudo p/ Proun 1E - Cidade, 1919-20

No caso de Lissitzky, esses procedimentos apontam faturas e discursos muito mais plenos quando estão dirigidos às artes aplicadas exatamente por sua imersão no ambiente construtivista soviético. A opção pelo design é a opção pela aplicação social da arte. No Mundo

Moderno (e mais ainda no *Pós-moderno*) a aplicação social é operar as qualidades comunicativas, tecnológicas e midiáticas das artes.

Muito provavelmente a grande diferença, no nível da criação formal, entre o design e as artes plásticas seja o posicionamento dos valores semânticos. Enquanto na pintura ou escultura ele é interno à toda a criação e a resposta formal, no design ele é externo e adquirido estruturalmente à resposta formal. Há, obviamente uma enormidade de exceções, contudo o caráter da criação em design, como na arquitetura, é originalmente programático. Tal natureza encaixa-se perfeitamente à lógica da arte programática exigida pelos artistas russos perante a Revolução.



Proun – Cidade, 1919-20

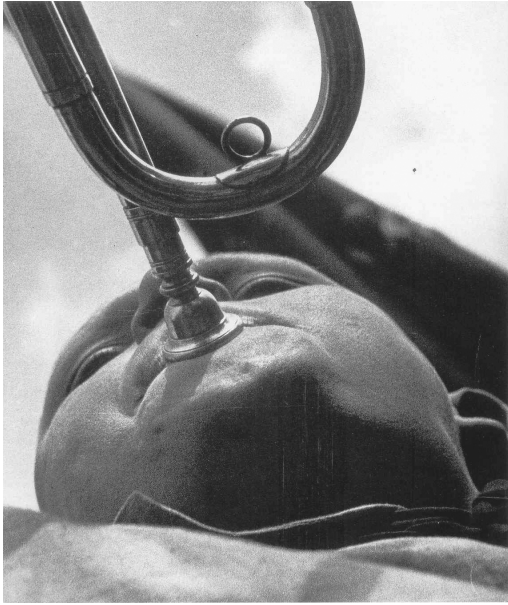
O trabalho de Lissitzky oferece uma condição privilegiada de relacionar a produção prática dos artistas construtivistas e as teorias do método formal e do estudo da linguagem. Suas obras materializam a unidade sintática/semântica/pragmática ao mesmo tempo em que reforçam a idéia de autonomia do signo. Quer dizer, embora Lissitzky tenha desenvolvido grande quantidade de obras dirigidas a discursos prévios como, cartazes, capa de livros, cenários, e esses discursos explicitaram-se nas formas plásticas, seus trabalhos nunca recorrem a narrativas ou alegorias. O signo é autônomo, auto-referente e circunscrito ao processo anterior que é a pesquisa do artista com a linguagem. Por isso a força e atemporalidade (embora registro cultural de sua época) da obra de Lissitzky como se exige da grande obra artística.

Provavelmente sua associação com Maiakóvski em 1923 e a produção dos poemas gráficos da dupla, seja o mais completo exemplo desta unidade entre o semântico e o sintático nas artes visuais até os dias atuais, da poesia Concreta aos cartazes publicitários às páginas da web. A experiência com Maiakóvski oferece as condições para este equilíbrio entre significado e forma presente na obra de Lissitzky como veremos principalmente em seu design para cartazes, assim como, seu trabalho com os *Prouns* servirá de pesquisa sintática (forma e construção) para a formatividade dos discursos verbais.

A grande série de desenhos e pinturas denominada *Proun*, exercícios gráficos com figuras geométricas rotacionadas em eixos multidirecionais, compreende a base processual do trabalho forma de Lissitzky, é a sua teoria-prática do procedimento artístico, ela define a orientação sintática do trabalho e a autonomia do signo visual apesar de seu vínculo com as

semânticas a priori das artes aplicadas.

A pesquisa formal de Lissitzky materializada nos *Prouns* consiste, talvez, no grande diferencial dele em relação a outros grandes artistas-designers das vanguardas soviéticas como Rodchenko, Al'tman ou Klutsis.



Rodchenko – Jovem com corneta, 1930



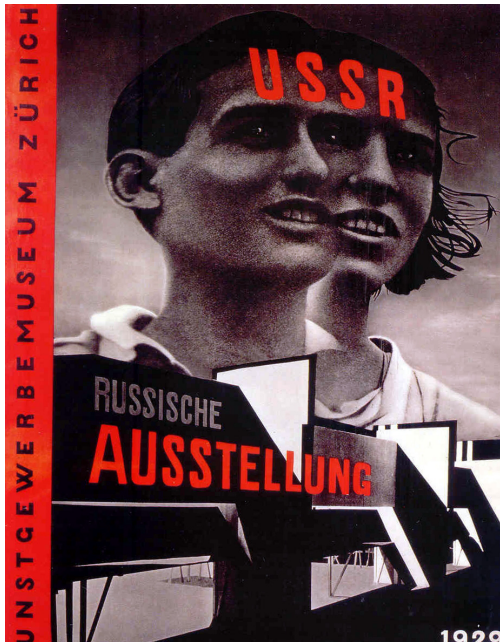
El Lissitzky – Corredor na cidade, 1926

Os três citados são grandes artistas com obras também excepcionais para a época. Contudo, servem de contraponto ao que queremos apontar no trabalho de Lissitzky. Observamos com esta finalidade, por exemplo, o trabalho com fotografia de Rodchenko em relação ao de Lissitzky. O primeiro atua especificamente como fotógrafo, um fotógrafo revolucionário sem dúvida, com sua procura por ângulos inusitados e expressivos, provocando composições gráficas surpreendentes e a utilização de temas contundentes, mas tudo isso nos limites do disciplinar da fotografia. Lissitzky rompe tranqüilamente os limites disciplinares, transforma as imagens captadas pela câmera em formas autônomas, em signos puros, configurando novas composições em massas e movimentos próprios dos processos dinâmicos dos *Prouns*, distantes do instantâneo sugerido pela fotografia tradicional.

O mesmo podemos considerar em relação aos ambientes desenhados por Al'tman para comemorações políticas ou aos objetos e cartazes de Klutsis para propaganda da Revolução. São trabalhos potentes como arte e como sentido histórico, porém se comparados com objetos de Lissitzky mostram-se ainda narrativos ou alegóricos. Em outras palavras os discursos (político ou social) que lhe dão origem sobrepõem-se aos discursos formais ou sintáticos. Os segundos estão submissos aos primeiros. Muito diferente do equilíbrio entre forma, função e significado exibido pelas obras de Lissitzky.

É o que podemos ver nos cartazes que ilustram este artigo, o primeiro de Lissitzky é de 1929 e o de Klutsis de 30. Ambos já no início do fechamento político, quando o Construtivismo é olhado de forma negativa pelas lideranças partidárias e os artistas obrigados a

absorver os discurso do *realismo socialista*. Ainda assim ambos mantêm-se fiéis às pesquisas das vanguardas. Os dois operam em linguagens Modernas, a simultaneidade e a tipografia em massas plásticas.



El Lissitzky - URSS Russeschi Ausstellung, 1929



Klutsis- A construção do socialismo, 1930

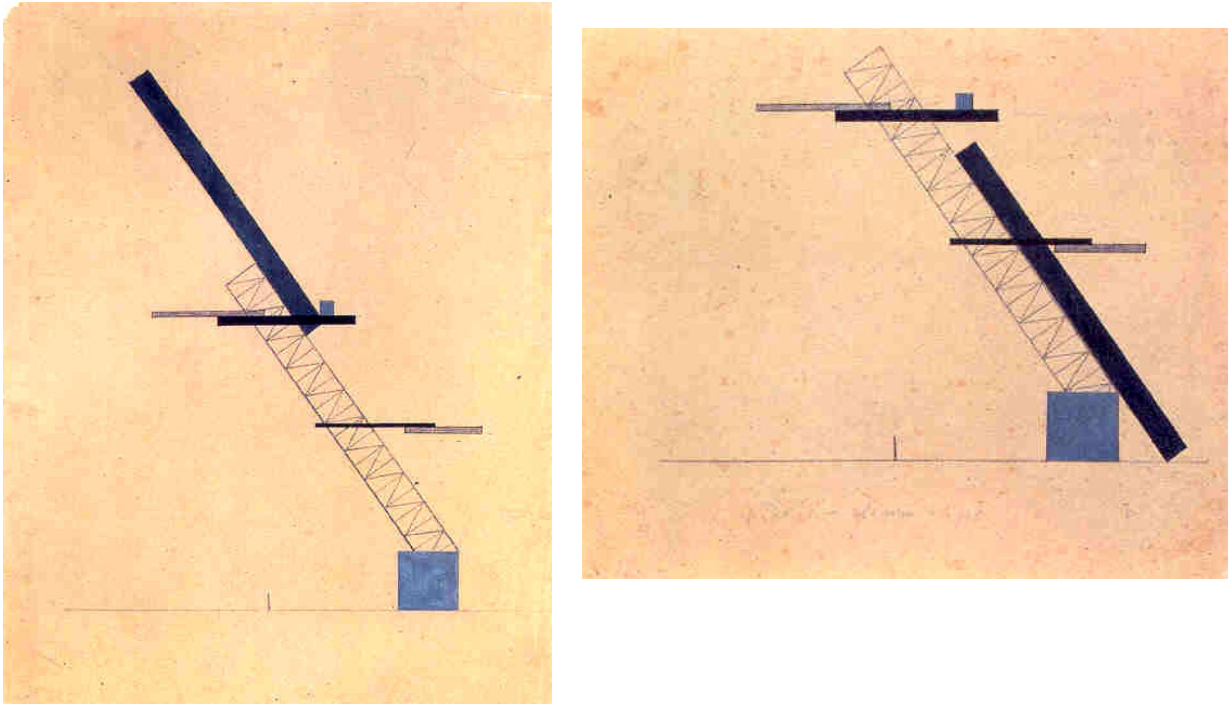
Entretanto o cartaz de Lissitzky tem um interesse gráfico que supera a visualidade da propaganda política. Sua composição em eixos variados, sua simultaneidade em espaços contínuos, quase perspectiva, configura uma imagem imensamente mais poderosa do ponto de vista do design como também do ponto de vista da comunicação. O de Klutsis, apesar das qualidades evidentes, trabalha a simultaneidade em sobreposição direta e as massas tipográficas em diagonais repetindo o que estava em uso desde os inícios do Construtivismo.

A arte não é mais retórica, como comunicação e como construção urbana ela deve acenar-se sobre o tripé semântica/sintática/pragmática, que é como podemos entender colocações como a do grupo Produtivista de 1922: “*Os elementos específicos do trabalho- chamamos respectivamente ‘tectônia’, ‘construção’ e ‘factura’ - justificam ideológica, técnica e experimentalmente a transformação dos elementos materiais da cultura industrial em volumes, planos, cores, espaços e luz*”.<sup>10</sup>

A utilização dos materiais e técnicas industriais, a necessidade de uma arte próxima de toda população, socialista, a explosão da tela para o espaço tridimensional e sua aproximação interdisciplinar com o design definem a arte construtivista como inerente ao processo urbano. A criação e fruição da arte interagem com o ambiente construído e comunicativo da cidade. Lissitzky propõe os *Prouns* como processos urbanos, como linha de montagem. O que vemos no designer Lissitzky é esse grau de consciência nos procedimentos artísticos.

### 3. A tribuna

O projeto da *Tribuna de Lenin* é de 1924, mas os primeiros desenhos para ela são de 1920 de Lissitzky em parceria com Il'ia Chashnik com o nome de *Projeto para uma tribuna para uma praça em Smolensk*. Ou seja, ela é desenhada durante o período mais produtivo, diversificado e de constantes trocas com outros artistas na carreira de Lissitzky, entre 1919 e 25. Por vários motivos a escolhemos como paradigma dos procedimentos deste designer:



Lissitzky e Chashnik – Projeto para tribuna na praça Smolensk, 1920

1º. Quando é projetada e a produção do período. A tribuna foi desenvolvida enquanto Lissitzky trabalhava os *Prouns*, mas também é o período que culmina com a parceria com Maikovski nos poemas gráficos. Com Maikóvski passa a fazer parte do círculo de artistas que participam da LEF (Revista da Nova Esquerda), o que o coloca em contato também com a teoria, o teatro e cinema construtivistas. Dos primeiros desenhos, em 1920, à apresentação final, quatro anos depois, a tribuna demonstra como Lissitzky sintetiza essas experiências todas em forma e semântica.

Vemos nos primeiros desenhos a estreita relação com os *Prouns* em sua organização de um discurso forma, as formas sobre os eixos multidirecionais. A representação em elevação (ortogonal) da tribuna preserva e explicita o bidimensional gráfico dos *Prouns*.

Sobreposta a esse discurso formal uma elaborada rede de significados apreendidos das relações com outra linguagens e disciplinas experimentadas pelo artista nesse período. A inclinação da torre central e as plataformas lançadas dela expõem a dinâmica revolucionária e

toda a carga cênica do discurso político ou do orador-líder. Isso em absoluto não-narrativo, absolutamente suprematista e, ao mesmo tempo, (e contraditoriamente) absolutamente materialista e (como diria Argan) produto da história.

2º. Por não ser um cartaz, não conter código verbal e ser tridimensional, mas explicitar de forma inequívoca o conteúdo político. Utilizando-se para isso única e exclusivamente o design da estrutura de sua construção, o significado está na construção, ou, o significado é a construção.

3º. Pela intensidade das formas. É fato que o início da carreira de Lissitzky foi decididamente marcado por seu contato com o Suprematismo de Malevich e de como ele leva adiante a influência do mestre em toda a sua obra. A forma pura, o *deserto*<sup>11</sup> de significados é interpretado diferentemente, nesses anos, por Lissitzky. A tribuna eleva o Suprematismo à escala e ao espírito industrial, o espiritual metafísico de Malevitch assume uma materialidade física compatível com “*a revolta das coisas*”, capaz de conotação com os tempos da indústria, da revolução e da comunicação com as massas. O que resta do Suprematismo na tribuna de Lissitzky é antes o signo puro do que a forma pura.

4º. Pelo arrojado dos materiais e técnicas e seus valores construtivos. A expressividade formal é composta unicamente pelos materiais e sua utilização estrutural, o suporte do orador a plataforma (talvez um elevador) que o conduz a altura adequada proporcionada pela treliça, ao que tudo indica, metálica. A inclinação, um quase contra-senso estrutural (se inclina para o lado de maior carga), reforça o paradigma da instabilidade ou do *dinamismo* que a sintaxe construtivista fez da semântica revolucionária, das *tensões dialéticas* provocadas pela Revolução.

5º. Pela representação do projeto e seu conceito de design. Os procedimentos de manipulação de materiais em linguagem, os conceitos aplicados à idéia de projeto, de *design*, formam uma unidade inequívoca nas pranchas gráficas com sua representação, *Design e Drawing* sendo a mesma coisa e em qualquer língua. O que mais nos atrai na obra é sua expressão gráfica. E não só porque é sua única existência. Mas, sim pela sua singularidade gráfica, expressa em um radical elementarismo, seco e exato ao mesmo tempo em que expressivo e provocante. Não parece exagero comparar a expressão gráfica de Lissitzki (das projeções à perspectiva final da *Tribuna*) mais com os efeitos provocados pela linguagem do desenho digital, inclusive com a utilização de foto- montagem, e menos com o desenho marcadamente mecânico que notamos nos designers modernistas.

Olhando o objeto tribuna lemos claramente todas as hipóteses do design de Lissitzky inseridas no ambiente construtivista. Sua tectônica constrói em aço as teorias dos formalistas, “*A arte é feita para dar a sensação de coisa enquanto coisa vista e não enquanto coisa reconhecida...*” como proclama Chklóvski. Assim o é a *Tribuna*, estrutura em tensão levemente inclinada, longe do púlpito, próxima da plataforma de lançamento. Não se apresenta enquanto ilustração do fato, nem tampouco como estudo tipológico de *locus* para o orador em qualquer época. Ela é uma estrutura sígnica, é o novo não por ser novidade e, sim, porque é para ser *vista*, descoberta, lida como um texto novo, não um objeto novo.

As massas materiais são de extrema esbelteza, lhe conferindo certa transparência, contudo ela é sólida, mássica em sua precisão, ela exhibe exímio controle da técnica, da fatura construtiva. A plataforma onde se posiciona Lenin para dirigir-se às massas é o ponto focal, mais à frente e mais ao alto, além do caráter teatral (e religioso, se lembrarmos o púlpito) vemos

soluções formais próxima às que Lissitzky está utilizando nos poemas gráfico com Maiakovski e, também, e mais ainda, soluções desenvolvidas em seus *posters* e cartazes futuros.

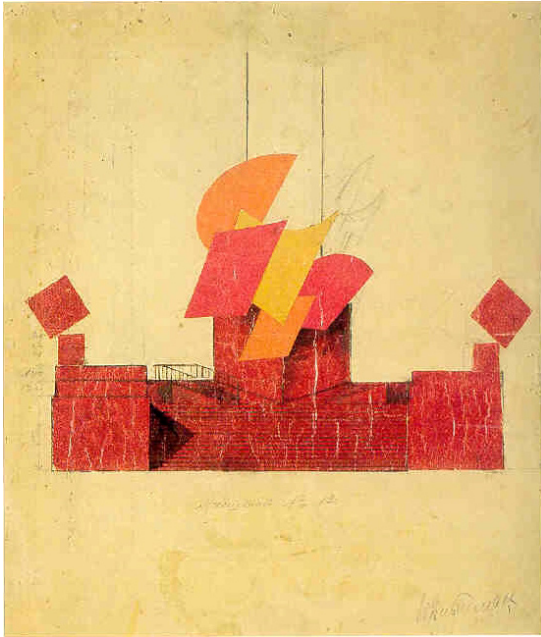
Do outro lado da torre inclinada outra plataforma, provavelmente móvel (não vemos nenhum mecanismo de elevação dela) para conduzir o orador a seu posto privilegiado para a audiência. Não se trata unicamente de questões do funcionalismo, vai além em significados. Como na clássica torre de Tatlin para a III Internacional, o ideário do movimento, o *dinamismo* revolucionário exigido em todos os manifestos, se faz expresso na rotação dos volumes internos à estrutura metálica; na Tribuna de Lissitzky o movimento revolucionário encapa todo o conjunto, torre inclinada, plataforma de lançamento avançada e oblíqua e plataforma levadiça. É importante lembrar que esta questão do movimento é exclusiva das vanguardas russas (na área das gráficas, design e arquitetura, menos nas plásticas) em relação ao resto do Moderno, onde impera a solidez da geometria e simetria, mesmo na Bauhaus.

Lenin inclina-se sobre a massa audiência, ao mesmo tempo sobre ela e por ela, a aproximação distanciada do líder conclui o conjunto gráfico da representação do projeto. A cima dele só as palavras de ordem. Só o proletariado. Apesar de tudo, é muito difícil a identificarmos como panfletária. Seu trabalho com os signos em hipótese alguma coincide com os procedimentos de linguagem da arte panfletária, como já dissemos ela existe para ser descoberta, não reconhecida como discurso político e suas obviedades. Podemos até verificar contradições inerentes tanto à reflexão política, quanto à criação artística.

Ou seja, ela é clara e absoluta, no entanto escapa ao tipológico do monumento político, tanto que todo o Construtivismo será banido em troca do Realismo-socialista do período Stalin. Ela é, podemos dizer, delicadamente monumental, sua monumentalidade depende da leitura integral de seus signos. Os elementos materiais, como já apontado, dissolvem-se em quase transparência. A tribuna do líder é a antítese do monumento. Quer dizer o objeto não abre mão, ou não consegue livrar-se, das contradições inerentes ao convívio entre a revoluções artística e política.

Há pouco fizemos comparações entre o trabalho de Lissitzky com o de outros artistas para facilitar a compreensão do fato. Aqui podemos fazer o mesmo com o projeto de Al'tman para a decoração da praça Uritskii em Petrogrado por ocasião do 1º. Aniversário da Revolução para ilustrarmos estas idéias finais.

O projeto de Al'tman é um grande projeto, aqui temos a ilustração de uma pequena parte, exatamente onde ficarão postados os líderes da Revolução. Além de grande apresenta muitas qualidades e rigorosa utilização do vocabulário construtivista, ou não estamos propondo uma crítica ao projeto. Mas se o observarmos ao lado da Tribuna verificamos o quanto Lissitzky aprofunda as questões do trabalho com projeto, objetos e signos. Com a linguagem do designer.



Al'tman – Decoração para praça Uritskii-Petrogrado  
1924 no primeiro aniversário da Revolução, 1918



El Lissitzky – Projeto para tribuna para Lenin,

A começar pela representação de cada projeto e, mais ainda, se pensarmos os dois realizados, materializados. Enquanto o primeiro reafirma em formas e representações (mesmo sendo abstratas) o retórico do discurso político, o segundo revela um discurso autônomo e politizado em seus procedimentos, em sua revolução interna à linguagem.

Mais objetivamente, podemos dizer que o projeto de Al'tman é retórico e o de Lissitzky é gramático, um é narrativo e o outro conotativo. O primeiro conduz ao alegórico, a *Tribuna* é um ícone.

## Notas:

1 - Maiakóvski não aceitava plenamente o nome *Futurista*, provavelmente pela referência ao grupo italiano. Ver sua “*Carta sobre o futurismo*” de 22. In: SCHNAIDERMAN, B. *A poética de Maiakóvski* (2 ed). São Paulo: Perspectiva, 1984, p. 163 - 166.

2 - Ver “*Carta sobre o futurismo*” de Maiakóvski. *Idem*, p. 164.

3 - SCHNAIDERMAN, B. *A poética de Maiakóvski* (2 ed). São Paulo: Perspectiva, 1984, p. 37 - 38.

4 - CHKLÓVSKI, Victor. In: FERRARA, Lucrécia D’Acrécia. *A estratégia dos signos*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p.34.

5 - O vínculo à Revolução confere um aspecto pragmático à linguagem artística, que não somente a função. A *propaganda revolucionária* colabora na formação da linguagem como categoria específica desta e não só como atributo finalista do objeto. O valor pragmático da arte de esquerda é, para os russos engajados, a *construção do socialismo*.

- 6 - SCHNAIDERMAN, B. *Semiótica russa*. São Paulo: Perspectiva., 1979, p.17.
- 7 – Eickembaun, B. in: TAFURI, M. *Formalismo y Vanguardia Entre la NEP y el Primer Plan Quinquenal*. p. 11.
- 8 - MAIAKÓVSKI, V. In: SCNAIDERMAN, B. *A poética da Maiakóvski*. p. 57.
- 9 – [http://em.wikipedia.org/wiki/El\\_Lissitzky](http://em.wikipedia.org/wiki/El_Lissitzky)
- 10 – “Produtivismo”, manifesto publicado para a exposição do grupo Produtivista de Rodchenko e Stepanova em 1922. in: *Projeto construtivo brasileiro na arte..* Rio de Janeiro, MAM. São Paulo, Pinacoteca, 1977, p. 32 - 34.
- 11 – “A arte chega a um ‘deserto’ onde a única coisa reconhecível que há é a sensibilidade”. MALÉVITCH, Kasimir. ‘*Suprematismo*’. In: *Projeto construtivo brasileiro na arte..* Rio de Janeiro, MAM. São Paulo, Pinacoteca, 1977, p. 38 - 39.

### Créditos das imagens:

As imagens apresentadas neste artigo foram reproduzidas do catálogo “*The great utopia – The russian and soviet avant-garde, 1915 – 1932*”. Guggenheim Musum - New York, 1992. Na ordem em que estão apresentadas: fig 8, p 617 / 110 / 205 / 206 / 207 / fig 12, p 494 / 476 / 431 / 432 / 140 / 141 / 106 / 142.

### Referências bibliográficas:

- ALBERA, François. Eisenstein e o construtivismo russo. Cosac&Naif- São Paulo, 2002
- AMARAL, Aracy A. (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte*. Rio de Janeiro, MAM. São Paulo, Pinacoteca, 1977.
- BASSANI, Jorge. As linguagens artísticas e a cidade – Cultura urbana do século XX. Formarte – São Paulo, 2003.
- SALVADÓ, Ton (org). Constructivismo ruso – Sobre la arquitectura de las vanguardias ruso-soviéticas hacia 1917. (trad: G. Baravalle). Ed Del Serbal – Barcelona, 1994
- SCHNAIDERMAN, B. *A poética de Maiakóvski* (2 ed). Perspectiva- São Paulo, 1984.
- SCHNAIDERMAN, B. *Semiótica russa*. Perspectiva - São Paulo, 1979.
- TAFURI, Manfredo; CACCIARI, Massimo et DAL CO, Francesco. De la vanguardia a la metropoli. GG – Barcelona, 1972.